

Ressenyes

and similar papers at core.ac.uk

provided by D

Vincenzo CARDARELLI

El tiempo tras nosotros,

scelta, traduzione e presentazione di Enrique Baltanas, Colección la cruz del sur, Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.

Spesso succede che all'entusiasmo e all'abbondanza delle iniziative traduttorie non corrisponda un adeguato, necessario, rigore nella trasmissione informativa che le accompagna. È quanto accade con le pur interessanti, anche curiose, avventure intraprese da alcune case editrici spagnole nel primo biennio del duemila, sull'onda di un ormai costante, spesso indiscriminato, o poco vagliato, interesse per quanto accade o è accaduto, nel XX secolo in Italia: nuove e integrali edizioni di volumi di classici moderni come Montale e Ungaretti, rivisitazioni di Campana, primizie di Magrelli e Piersanti, antologie sommarie di presunte tendenze o sottogeneri della contemporaneità, rimpinguano con fitte presenze, pari solo alla loro transitorietà, gli scaffali delle librerie ispaniche, in un'indistinta massa, spesso acefala di prefazioni traduzioni criteri selettivi introduzioni biobibliografiche. E quando vi sono non spiccano certo per profondità o esattezza. È il caso del graficamente sobrio volume dedicato a Vincenzo Cardarelli dalla Pre-textos (già in passato titolare di alcune incursioni nell'aria lirica italiana con volumi antologici di Leopardi e di Ungaretti). Se il curatore nel titolo (*El tiempo tras nosotros,*

Colección la cruz del sur, Editorial Pre-textos, 2001, scelta traduzione e presentazione di Enrique Baltanas), forse premuto dall'assillo del titolo è aguzzo nel cogliere il fatto che il tema centrale dell'autore è il tempo, nell'ossessa attenzione al trascolorare trasecolato delle stagioni, delle ore, nella reiterata fissazione esorcistica di momenti di vita privilegiati, non si può dire che tale acume interpretativo discenda al corpo ulteriore dell'opera, né che ne sostanzi l'impaginazione. Andando nell'ordine; si può indugiare perplessi sulla presentazione aperta da un sentenzioso e discutibile apoftegma d'abbrivio «Los buenos poemas no necesitan presentación: nos ganan por sí solos» (p. 9) che informa in seguito l'arbitrarietà dei dati di cornice. Questa è sfasata nella tesi secondo la quale la voce di Cardarelli sarebbe tra le meno ascoltate nel XX secolo spagnolo considerate sia le efficaci tabelle indicative approntate da Muñiz (nel numero monografico sul Canone, fascicolo n. 4/5) sia la recente antologia di Gavagnin (anche se circoscritta al catalano). È sfasata l'introduzione nell'ostensione di informazioni ma pure nella loro tendenziosa interpretazione, su cui pesa l'ipoteca e il magistero del leonese Anto-

nio Colinas, esclusivamente citato come scopritore di Cardarelli, da una appartata ma battagliera militanza antisperimentale e antiavanguardista: ma non sarà stato solo l'egolatria «semiotica» dei novissimi anni sessanta e settanta a precludere una visibilità di Cardarelli ma anche un'insofferenza passivamente importata dall'Italia, delle generazioni più giovani nei «confronti della politica culturale della Ronda» (Mengaldo, 1978, 366), con la quale Cardarelli veniva identificato. Questo ostracismo (indifferenza verso un prosaismo troppo squisito) non solo vedeva coinvolti novissimi italiani (del resto Sanguineti lo antologizzava con abbondanza nella sua storica scelta del 1968) ma anche fronti lirici più cauti, prudenti nel filtrare il dettato poetico nelle maglie larghe della prosa (penso a Giudici e Pagliarini, lo stesso Pasolini, Sereni e il Luzi de *Nel magma*) o discreti, elegantemente sommessi, nel drizzare il mirino politico dei propri componimenti (Raboni e Risi). Da un'atmosfera storica italiana e da alcuni riflessi (pur nello sfasamento) speculari spagnoli (Novissimi di Castellet, scatenamenti dei significanti, montaggi abrupti e oniriodi, ma pure decantato realismo esistenziale della scuola barcellonense, parziale eclisse di Jimenez e ascesa, in funzione antifranchista, di Cernuda, maggiore discorsività narrativa e sprezzo ritmico, ecc.) una somma di fattori non stringentemente e sentenziosamente semplificabili. E ci sarebbe da chiedersi, inclinandosi verso una risposta già vigorosamente affermativa, se le cose non siano cambiate da una parte e dall'altra, se l'abolizione del SuperEgo ideologico, degli imperativi secchi delle poetiche programmatiche, la gemmante moltiplicazione e convivenza degli stili nel supermercato del Postmoderno, non abbia assecondato un recupero acritico di codici storici, come il classicismo esistenziale di Cardarelli, la cui atemporalità ricca di stratificazioni del vissuto può suonare prossima a quella di un Kavafis, non a

caso oggi da più parti amatissimo (spesso a fianco di Sandro Penna, anche in Spagna, nei nati dopo gli anni sessanta: per esempio Vega *Un rincón en el mundo*, Visor, 2002, e le innumerevoli antologie generazionali di García Martín). In effetti (ed anche qui, nell'omissione, fa acqua l'introduzione) dalla fine degli anni settanta ad oggi non solo Valverde e Colinas, ma, pure, almeno, il catalano Comadira (oltre il citato Desclot *A la Deriva*, Barcelona, 1982) e Crespo, entrambi in antologie decise e influenti, «rispolverano» Cardarelli dentro ad una costellazione eterogenea di novecenteschi.

Fin qui le troppo dolenti note del preludio critico ai gorgheggi della traduzione. La musica non cambia se consideriamo le versioni il cui atto viene paragonato, in *limine*, al «traslado de muebles de una habitación a otra, en acomodar esos muebles en una pieza, y en el mismo estilo decorativo, de iguales dimensiones pero de distinta distribución. Si acaso, hay que renunciar a algun abalorio, o al revés, añadir algo a la nueva pared, que queda demasiado desnuda» (ivi, p. 13). L'imprevedibile metafora mette sulle tracce di lavoro parco ma costante di emancipazione dall'originale, le cui soluzioni ora, nell'ordine della loro distribuzione testuale passeremo in vigile rassegna.

L'abbrivio proemiale «La única esperanza está en la obra» (p. 17) interpreta la molto caratteristica perentorietà dell'attacco cardarelliano («La speranza è nell'opera») ma la rimpingua d'enfasi, nella pleonastica addizione di un aggettivo di per sé semanticamente forte «unico» che deforma in senso tragico la secchezza del vero lirico. Su questo tracciato patetizzante scorrono molti dei «traslochi» di Baltanas. In *Adolescente*: «Nulla è più misterioso / e adorabile e proprio / della tua carne spogliata», diventa «Nada es mas misterioso, / nada mas adorable y verdadero / que tu carne desnuda», l'anafora del sostantivo rimpiazza il polisindeto arioso e modulato sul climax aggettivale,

per un dettato più ruvido e imperioso anche nel «verdadero» e nel «desnudo». Quasi timore dello sfumato spinge il traduttore a sovrassaturare il recitativo mai lussuoso di C., sempre nello stesso maltrattato componimento, la retorica del raptus amoroso declinata da C. in versi quali «Certo non io. Se ti veggo passare / a tanta regale distanza, / con la chioma sciolta / e tutta la persona astatata / *la vertigine mi si porta via*», nella traduzione si complica inutilmente di chiasmo e inversione, oltrechè di una sonorità gonfia puntellata sulla replica a distanza degli avverbi pesanti, isolati, capziosamente, dalla punteggiatura e dalla versificazione, impropriamente; ecco il risultato di uno sfarzo che finisce per accecare il senso stesso «Ciertamente, no yo. Si te veo pasar, / majestuosamente, / la cabellera suelta, erguida tu figura, / *desaparece el vertigo*» (p. 19). A farne le spese spesso sono gli stilemi più peculiari (cfr. Contini, Solmi e Mengaldo) dell'eleganza discreta di C: «[...] imporosa e liscia cretaura» «[...] immaculada y lisa criatura» (p. 19) «bocca di sorgiva» «boca virginal», dallo studia-

to analogico scivoliamo nel triviale, d'appendice. In tal modo la vaghezza, anche leopardiana, degli astratti, o il timbro dolcemente derealizzante delle indeterminazioni, viene travolta da manate di grossolanità: «Non sanno le mani tue bianche / il sudore umiliante dei contatti» «Desconosce tus manos / el sudor humillante del contacto» (p. 19). Molto spesso chi legge ha la sensazione di passare da uno squisito e spezzato soliloquio a mezza voce (speculare al tema del sacrificio anonimo, frainteso) ad una sensazionalistica oratoria in do maggiore, salmodiante e urlata: «Offerto mi sono / in tante invisibili comunioni! / Spezzato mi sono / per tante anime accorte, / celatamente, ignaro del mio dono! / Rendendomi tutto / in ogni momento, / come a Dio», «Yo me he ofrecido en tantos encuentros invisibles! / Despedazado he sido por tantas almas listas, / a conciencia ignorantes de mi hermoso regalo! Entregrándome entero, cada vez, como a Dios». Sic est...

Piero Dal Bon

Claudio MAGRIS

El Danubi

Traducció d'Anna Cassassas, Barcelona: Edicions de 1984, 2002

Els lectors catalans ens hem de felicitar perquè des de l'any passat hem incorporat als prestatges de les llibreries una obra que en pocs anys ha esdevingut un nou classic: *El Danubi* de Claudio Magris en una traducció d'Anna Cassassas que transmet tota la riquesa i precisió de l'original italià — potser expressariem un mínim dubte en referència a la tria de la paraula en la traducció de «grondaia» per «gàrgola». *El Danubi* ens arriba amb setze anys de retard dins la col·lecció Mirmanda d'Edicions de 1984, una col·lecció que ja ha gosat de publicar altres traduccions d'interès.

Al voltant d'*El Danubi* s'ha plantejat, des que es va publicar l'any 86, un debat sobre a quin gènere s'adcrivria: novel·la, assaig, llibre de viatges, etc. Parlem, és cert, d'un llibre híbrid, que difícilment podrem posar amb total seguretat sota una etiqueta. *El Danubi* és, sobretot, un viatge o, millor dit, l'intent de «portar a l'ordre inexorable del tractat la imprevisibilitat del viatge, el dedal i la dispersió dels camins, l'atzar de les parades, la incertesa del vespre, l'asimetria de cada recorregut». Això és el que «l'assessor de Venècia» demana a un destinatari impre-

cís en la primera pàgina, i això mateix és el que desferma el relat de Magris, a qui trobem a la pàgina següent al principi del viatge, assegut a un banc de fusta: «Aquest banc de fusta, que mira la primera veta d'aigua, convida a la simpatia pel projecte sistemàtic trobat a la bústia poc abans de sortir». El viatge, doncs, és el tema i el gènere d'*El Danubi*. O si voleu, *El Danubi* és una novel·la amb dos protagonistes i una trama: el riu i el viatger que viatgen.

Aquest viatge, que ambiciona en el fons a ser la forma més completa de literatura, en esdevenir paraula escrita s'amaga darrere del fragment. Aquesta estructura del fragment, que articula tota l'obra, és la que crea, precisament, la sensació de cruïlla. Aquella anhelada totalitat del viatge es concreta en molts fragments, que l'un darrere l'altre, recopilen anècdotes, cites, reflexions i alguns moments de la més alta poesia. En realitat, una cruïlla de gèneres per a un autor de frontera com és Magris.

El Danubi, com *Microcosmos*, proposa al lector una experiència inabastable en què es confonen els camins, els temps, les històries i els referents. I aquesta experiència es basa sobretot en la idea de viatge comparada, sovint, amb el fet d'escriure, que podem resseguir a través de tot el relat. Al primer capítol de *Microcosmos* (traduït fa uns anys per la mateixa A. Cassassas), en què ens endinsem en el món del Caffè San Marco de Trieste, trobem aquestes notes: «Scrivere significa sapere di non essere nella Terra Promessa e di non potervi arrivare mai, ma continuare tenacemente il cammino nella sua direzione, attraverso il deserto. Seduti al caffè, si è in viaggio; come in treno, in albergo o per la strada, si hanno con sé pochissime cose, non si può apporre a nulla una vanitosa impronta personale, non si è nessuno. In quel familiare anonimato ci si può dissimulare, sbarazzarsi dell'io come una buccia». Al contrari que l'auxiliar del registre de cort, J. Kyselak,

que escrivia el seu nom a les roques vora el Danubi, el viatger de Magris (o el viatger Magris) es desfà del nom (que a *El Danubi*, només apareix una vegada en boca d'un antic professor del narrador), com un nou Ulisses, més humil, que sap que ser ningú no és part de cap astúcia. Viatjar, escriure, són pràcticament la mateixa cosa, una forma de completar l'existència: «escriure potser significa omplir els espais en blanc de l'existència».

Si ens aturarem a fer-ne un buidat, trobaríem abundants definicions o idees de viatge, de vegades contradictòries entre elles, com el mateix trajecte. De tant en tant, entre una anècdota i la següent, una frase ens du de l'interior de la narració a la taula del Caffè San Marco sobre la qual l'escriptor repassa els papers i reflexiona: «El viatge és la fidelitat del sedentari, que a tot arreu ratifica els seus costums i les seves arrels i, amb la mobilitat en l'espai, mira d'enganyar l'erosió del temps, per repetir sempre les coses i els gestos familiars: seure a taula, xerrar, estimar, dormir».

El protagonista d'aquest viatge, a més de Magris, que de vegades es fa personatge, però que sobretot és el narrador, és el riu, fins i tot en els moments en què és més difícil concretar què és. De fet, el periple comença amb una extensa descripció del debat sobre les fonts del Danubi: «el debat plurisecular sobre les fonts del Danubi continua viu i fins i tot és responsable de discussions acalorades entre les ciutats de Furtwangen i Donaueschingen. No fa gaire, a més, per complicar les coses, s'hi ha afegit la hipòtesi atzarosa d'Amedeo, apreciat sedimentòleg i secret historiògraf de badades, segons la qual el Danubi neix d'una aixeta». En aquest debat, on per trobar les fonts del riu s'ha de pujar darrere d'un fil d'aigua, dient cada vegada *Danubi!*, per tenir la certesa que ho és, i al final del camí on «La desembocadura no hi és, el Danubi no es veu, no és segur que els reguerots enfangats entre les canyes i la sorra vinguin de Furtwangen i hagin llepat l'illa

Margarida», és quan el riu, l'element aigua, hi és més present. Precisament quan es difumina, al principi i al final, quan les coses no semblen ser el que són, l'ull del viatger mira el riu i el busca. Després hi és tant, és tan present, que l'esguard de Magris se'n va cap a les ciutats, les cases i les vides dels pobles i les persones que també són part de la història del riu, o són el riu.

El Danubi esdevé símbol de les cultures que han nascut a la seua vora i mentre «el Rin és Sigfrid, la *virtus* i la puresa germànica, la fidelitat nibelúngica, l'heroisme cavalleresc i l'amor impàvid del fat de l'ànima alemanya. El Danubi és la Pannònia, el regne d'Àtila, la marea oriental i asiàtica que, al final del *Cant dels Nibelungs*, arrasa el valor germànic». En aquest context «el Danubi és la Mitteleuropa alemanya-magiar-eslava-romànica-hebraica». Aquest debat de l'Europa Central que ha preocupat Magris des del seu primer llibre, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, recorre tota l'obra. Arribats a aquest punt, ens hem de parar a pensar en el moment en què el llibre fou escrit. Quan Magris va escriure *El Danubi*, l'any 1986, l'URSS ja havia entrat en crisi, però no s'havia desfet, tampoc havia caigut el mur de Berlín i el polvorí de Iugoslàvia no havia esclatat. Per això pot escriure encara «Iugoslàvia [...] és l'hereva de l'àguila bicèfala, del seu Estat supranacional i complex, de la seva funció intermèdia i medidora entre Est i Oest, entre móns i blocs polítics

diversos o contraposats». Les reflexions de Magris sobre l'Europa Central, arrel·len en la història de l'Imperi dels Habsburg i del segle XX per mirar cara a cara el moment en què escriu, per això cal pensar quan foren escrites. Com deia en una ocasió Pedrag Matjevec, «La Mitteleuropa è un termine ambivalente “*che significa tutto e il contrario di tutto*”, ricorda non senza malizia l'autore di *Danubio*. Claudio Magris suggerisce di specificare, ogni volta che se ne parla, a quale epoca storica ci si riferisce».

Mentre el relat avança, al costat d'aquestes reflexions sobre el riu, sobre les fronteres de l'Europa Central, desfilen personatges marginals i protagonistes de la història, així com, sobretot, els escriptors als quals Magris sempre retorna: Celan, Canetti, Musil, etc. El llibre, el viatge, esdevé, com dèiem al principi, una obra de dimensions immenses com els 2888 quilòmetres del riu, que convida a tornar-hi una i altra vegada, precisament per la seua complexitat. El lector que desconega alguna de les obres dels autors que Magris cita més sovint, se sent impel·lit cap a noves lectures. *El Danubi* fa també aquesta funció cabdal dels bons llibres: fer-nos-en llegir d'altres, conèixer nous móns i això al remat és el que més compta. El viatge de Magris és també el viatge d'un lector pels territoris on neix la literatura que estima, i aquesta passió per la literatura s'encomana.

Pau Sanchis i Ferrer

Sandro PENA

Algo de fiebre

Traducció de Luis Antonio de Villena, Valencia: Pre-textos, 2002

«Algo de fiebre es, sin duda, un libro autobiográfico, donde lo que esencialmente cuenta — entre la belleza — es la geografía del

deseo.» Ha, senz'altre, ragione Luis Antonio de Villena: Penna è forse l'unico poeta del '900 italiano che ha voluto affidare la

propria personalità anacastica ad una meravigliosa Voce di sensualità e tenebrezza; l'unico che, apertamente ma senza drammatismo esagerato, ha saputo trasformare ciò che di ossessivo aveva la sua propensione omosessuale in una poetica superiore dei sensi.

La presente traduzione spagnola di *Un po' di febbre*, unica opera penniana in prosa, non rischia di allontanarsi troppo dall'originale, anzi cerca di trasmettere fedelmente il suo tessuto semantico globale e di riprodurne perfino la disposizione tipografica del testo. Sfolgiando il libro, troveremo molte frasi come: «El aire es fresco y terso bajo una luz aún segura» (*Aspectos de Milán*, p. 82), che corrisponde all'italiana: «L'aria è tersa e fresca sotto una luce ancora sicura», in cui la trasmissione letterale può essere a piena ragione giustificata, soprattutto se dietro, amatori di Penna che siamo, volessimo immaginare una specie di *révèrence* linguistica del traduttore rispetto all'autorità del testo. Gli esempi di questo tipo sono abbondanti all'interno della raccolta e grazie ad essi forse, a prima vista, la traduzione di Villena non risulta sospettosa. E tuttavia, leggendo i racconti penniani in spagnolo, noteremo d'essere ostinatamente accompagnati da una vaga sensazione di manchevolezza, di qualcosa che viene meno alle nostre aspettative di armonia discorsiva.

Ma tutti ci si poteva poi rivedere, era quasi certo, al passeggio del «corso».

Pero era casi verdad que a todos podías volverlos a ver paseando por la *carrera* o calle principal. (in *Perugia*, p. 58)

Se, da una parte, tra le due frasi sopracitate esiste un'incoerenza di tipo grammaticale e semantico (Dal punto di vista grammaticale, qui la particella «ci» italiana ha un valore non locutivo, ma pronominale, per cui l'intero costrutto «tutti ci si poteva poi rivedere», benché impersonale, non esclude dall'azione di «rivedersi» la voce che narra; significa pertanto

«tutti ci potevamo poi rivedere» e non, come vuole la traduzione, «tutti si potevano poi rivedere», che elimina la partecipazione del soggetto narrante all'evento descritto. Dal punto di vista semantico invece, l'espressione «era quasi certo», anche per la presenza dell'avverbio «quasi», rimanda alla «sicurezza» dell'azione e non alla sua «veracità», come risulta dalla variante di Villena), d'altra parte esiste tra di esse un'altra differenza, piuttosto implicita, che è di ordine essenzialmente stilistico: ciò che si potrebbe chiamare continuità melodica della frase penniana manca nella sua corrispondente spagnola, dovuto forse alla poca attenzione che Villena ha attribuito al fattore interpunzione. Generalmente, nel testo italiano esso è un elemento fortemente soggettivo, e pertanto svolge un determinato ruolo di espressività: la particolare posizione delle virgole (nei racconti di Penna esse rinchiudono e non staccano, abbracciano e non delimitano), ha il compito di seguire la traiettoria dello stesso pensiero dell'autore, di ciò «che sbuca inatteso da un'altra feritoia della mente» [C. GARBOLI, *Penna papers*, Milano: Garzanti, 1996, p. 10]; in quanto mezzo formale, essa esprime il rapporto di simultaneità tra causa ed effetto, tra segno e referente del segno. Si tratta di un procedimento stilistico, che nella lettura globale del testo corporizza una vaga, ma comunque percepibile e costante sensazione di leggerezza; agisce a livello prosodico, e salva la continuità e la coerenza non solo della forma, ma anche e soprattutto del movimento mentale in essa contenuto. La forma penniana s'ondula al ritmo del pensiero. In questo senso il gesto, magari privo di oggettività operativa, con cui Villena ri-ordina e, quindi, appiattisce l'apparente dispersività semantica dei costrutti penniani (nell'esempio appena commentato la punteggiatura praticamente manca), finisce per frastornare l'essenza ritmica del fondo psicologico, il quale aspira a significarsi attraverso la forma. Proprio la peculiare disposizione delle virgole

all'interno delle frasi penniane è quella che garantisce l'equilibrio tra intenzione espressiva dell'autore e testo, tra movimento mentale e registrazione grafica; le origini «sensazionali» del procedimento operativo di Penna (in sede critico-letteraria, a tale proposito, si parla di Penna come «istintivamente impressionista», Gianni POZZI, *La poesia italiana del Novecento*, Torino: Einaudi, 1970, p. 321) perdono il loro peso costitutivo, una volta sottovalutata l'importanza dell'elemento figurativo.

La funzione ignorata della punteggiatura penniana, e di conseguenza la sua alterazione nel testo spagnolo, riduce la coesione melodica all'interno delle frasi ad una specie di concatenamento di sintagmi autonomi («Un'altra volta invece, entrando in negozio, mi sentii dire da mio padre[...]»: «Pero, sin embargo, otra vez, entrando en la tienda, oí decir a mi padre [...]» [*Perugia*, p. 58]), oppure porta alla confusione interpretativa in costrutti come: «Quando sparve nel buio, questa volta davvero io e l'amico ci sentimmo soli»: «Cuando desapareció en lo oscuro, esta vez de verdad, su amigo y yo nos sentimos solos.» (*Sur*, p. 131), dove il «questa volta davvero» del testo italiano si riferisce a «io e l'amico» e significa «allora», mentre in quello castigliano, in quanto parte di un inciso, spiega ulteriormente il «Cuando desapareció en lo oscuro», e indica pertanto il risultato finale di una stessa azione che fino a quel momento non era arrivata a concludersi. E un altro esempio ancora, che verrebbe a riconfermare l'esplicita volontà di Penna di completare la struttura formale dei propri racconti attraverso questa corrispondenza metodologica tra punteggiatura e corpus narrativo: «Venivo dalla Venezia e quando, sceso davvero alla "Centrale", avevo appena fatto quattro passi verso la dimora di mio zio [...]»: «Venía de Venecia, y cuando acababa de bajarme en la Central, apenas había dado cuatro pasos hacia el domicilio de mi tío [...]» (*Aspectos de Milán*, p. 81): nel caso concreto, la dispo-

sizione delle virgole garantisce e materializza non solo la coesione tra gli elementi proposizionali a livello soprasegmentale, ma anche la loro intenzionata funzionalità a livello sintattico e referenziale: da un lato non viene rispettata da parte del traduttore la referenzialità grammaticale dell'avverbio «quando», il quale nel costrutto penniano non si riferisce all'inciso «sceso davvero alla "Centrale"», come vuole la variante traduttiva, ma riprende, dopo la seconda virgola, il «avevo fatto quattro passi [...]»; d'altro canto, proprio per la mancanza d'equilibrio nella struttura referenziale, si vede modificata pure l'essenza temporale dell'azione di «scendere», che nel testo penniano indica un'azione compiuta e sperimentata in quanto tale, mentre in quello spagnolo rimanda semanticamente ad un'azione ancora in processo di compimento.

È soprattutto la forma, «prolungazione verbale del pensiero», delle frasi penniane, quella che rende così lirica la sua voce anche qui, nella sua unica opera in prosa. Per ritmo e per intonazione essa si addice perfettamente al resto della produzione poetica di Penna, e ricorda molto quel suo tipico andamento musicale e vagheggiante, «la musica di un vizio riscattato dal dolore», infinitamente tenero e leggero. «Sempre fanciulli nelle mie poesie», dice lo stesso poeta («Sempre fanciulli nelle mie poesie. / Ma io non so parlare d'altre cose. / Le altre cose son tutte noiose. / Io non posso cantarvi Opere Pie.», in Sandro PENNA *Poesie*, Garzanti, 1984, p. 305): se *Un po' di febbre* evoca la poesia penniana nella forma, lo fa pure per quel che riguarda il contenuto. Perciò è doveroso sottolineare che le frasi citate nel paragrafo anteriore presentano numerose scorrettezze anche dal punto di vista lessicale e semantico: il castigliano «otra vez» della prima, non corrisponde pienamente all'italiano «un'altra volta»; così come non corrisponde il «sin embargo» all'«invece» (quest'ultimo, presenza frequentissima nel testo spagnolo), e, soprattutto, l'espres-

sione «of decir a mi padre» che non rende il valore dell'italiana «mi sentii dire da mio padre». Simili esempi di poca sollecitudine lessicale sono facilmente riscontrabili all'interno della traduzione: «Me esperaban [nieblas]» (in *Aspetti di Milano*, p. 81) per «Mi aspettavo [nebbie]»; «otras veces» (*ibidem*) per «altrove»; il valore dell'espressione italiana «tenere a qualcosa» in «Esso [il cane] teneva alla stima del pastore [...]», soffocato nella rispettiva «Tenía que ver con la estimación del pastor [...]» (*Tres luces*, p. 91). Grave mi sembra la traduzione del termine «fiumana», che si riferisce chiaramente alla moltitudine di gente (e che tra l'altro, nella tradizione letteraria italiana del XX secolo, rappresenta uno dei *topoi* contenutistici in voga) con il castigliano «inundación» in: «Io fuggo lentamente tutto questo e mi ritrovo di colpo tra la fiumana disciplinata e felice»: «Huyo lentamente de todo ello y me encuentro de golpe, otra vez, con la inundación disciplinada y feliz.» (*Aspectos de Milán*, p. 82); sua variante traduttiva più felice risulta invece il castigliano «turba» in: «[...] el pueblo milanés es incoloro, disciplinada turba [...]» (*ibidem*).

Negligenza analitica sarebbe anche quella di trascurare i casi di imprecisione sintattica, (ad esempio il «Llegué a Milán» [p. 81], che non rende l'anteriorità del passato dell'italiano «Ero arrivato a Milano») i quali, benché siano meno frequenti all'interno dei racconti e benché, dal punto di vista analitico, causino un danno minore rispetto agli altri di natura espressiva e formale, pur sempre riconfermano l'insufficiente grado di profondità interpretativa della traduzione, rispetto alla complessità operativa del testo originale. In tale prospettiva, incomprensibile e ingiustificato rimane il motivo per cui vengono sottovalutati, da una parte, il valore particolare delle maiuscole all'interno della frase (come, nel racconto *Due Venezie*, le maiuscole in: «Guardavo, allora, ascoltavo senza capire, e cercavo amoroso un volto dai neri capelli ricciuti, dai neri occhi brillanti: un

Italiano.» (p. 63), in «[...] lì finalmente arrivò l'Italiano dai neri ricciuti capelli [...]» (*ibidem*), ed anche tutte le maiuscole che nello stesso testo designano i nomi di «Francesi, Inglese, Americani, Tedeschi [che] ronzavano talmente intorno a me[...]» (*ibidem*), che nel testo tradotto sono state abolite); e, d'altra parte, tutti i casi in cui il pronomine personale «io», presenza formale in Penna anche in casi di esplicita morfologica, come per esempio nella frase «In fondo io ritorno contento a riguardare il cane [...]» del racconto *Tre luci* (p. 86), è stato soppresso in castigliano («En el fondo vuelvo contento a mirar al perro [...]», *Tres luces*, p. 92). La traduzione stessa di alcuni pronomi si presenta a volte proprio scorretta, come nel caso del plurale del pronomine personale femminile «esse», usato da Penna in funzione di complemento, che Villena ha reso con lo spagnolo «ése» in: «Ecco: molte parole intorno a me, una gran voglia di giocare con esse.»: «He aquí: muchas palabras en torno a mí, un gran deseo de jugar con ése.» (*Psicología personal*, p. 119). Sempre nello stesso ordine di ragionamento, preme rilevare una certa disattenzione ed arbitrarietà, sia nella trasmissione delle preposizioni, ad esempio in: «Io vorrei ora parlare di una mia cauta passeggiata, troncata da poche gocce di pioggia e più da uno spettacolo meraviglioso.»: «Quisiera hablar ahora de un cauteloso paseo mío, truncado por unas pocas gotas de lluvia y más de un espectáculo maravilloso.» (*Tres luces*, p. 89), dove la ripresa ingiustificabile della «de» finale al posto della preposizione «por» nella variante spagnola, finisce per dipendere erroneamente da «hablar de»; sia nella decisione di semplificare alcune delle loro forme articolate, specie in momenti in cui tale forma indica un determinato grado di inerenza semantica: «E dai tre ragazzi che devo cominciare.»: «Y [que] debo empezar con tres muchachos.» (*Psicología personal*, p. 119).

Poca attenzione al «fraseggio» e castrata libertà esecutiva si percepiscono al

momento di trasmettere frasi, stilisticamente complicate, come: «Ma ad un tratto saltò fuori un uomo dal mio secondo marinaio.»: «Pero al cabo de un rato un hombre escapó del segundo marinero.», (*Sur*, p. 132), o come «Affretto il mio passo felice, nemmeno curando gli incontri di occhi bellissimi a guardarmi.»: «Aceleró mi paso feliz, observando al menos los encuentros con bellísimos ojos que me miran.» (*Los senderos*, p. 87), dove sono scorrette tanto la traduzione dell'avverbio italiano «nemmeno» con «al menos» (praticamente ne capovolge il significato), quanto la sostituzione del verbo «curare» (nel testo italiano col significato di «apprezzare»), ed alla fine viene ignorata la sfumatura semantica dell'intero costrutto «nemmeno curando gli incontri di occhi bellissimi a guardarmi»: «los encuentros con bellísimos ojos que me miran», in cui il termine «incontro» è stato impiegato da Penna col significato di «ciò che viene incontro», ciò che si presenta davanti al soggetto narrante (la preposizione «di» ne spiega ulteriormente tale impiego). Tra l'altro, in uno dei momenti di simile titubanza interpretativa, il traduttore ha deciso addirittura di prescindere da una parte del contenuto. Quella parte della frase seguente, che comincia immediatamente dopo la prima virgola, oltre a tutta la frase successiva fino al «È dai tre ragazzi [...]», sono rimaste senza traduzione: «Devo dire che mi sono seduto lì sotto il monumento, dove tutti siedono, nel centro della piazza col caldo, stanco. Ma ho scelto male: nessuna importanza se è caldo, se seduto ero sotto il monumento. È dai tre ragazzi che devo cominciare.»: «Debo decir que me he sentado ahí bajo el monumento. Y que debo empezar con tres muchachos.» (*Psicología personal*, p. 119).

Scrivo Garboli di Penna: «Il referente del linguaggio di Penna, ciò che il linguaggio di Penna rappresenta *sempre*, è una duplicità di rapporto con la vita [...]: a un livello profondo, apertamente denuncia- to, c'è un rapporto di frustrazione che

cambia inavvertitamente il segno e si costituisce, a un altro livello, grazie a valori che si direbbero d'«intonazione», come un rapporto di felicità.» (*cit.*, p. 86). Poco di tutto ciò potremmo sentire, leggendo la traduzione spagnola di *Un po' di febbre*. Se ho insistito molto sull'aspetto formale e sulla prosodia interna delle frasi, che nel loro insieme garantiscono «la determinazione e la coerenza di ogni avventura verbalizzata» (*ibidem*) è perché essi materializzano un'esigenza estetica, e soprattutto esistenziale, che disprezza il «forse» attributivo, ed ama «è»: Penna, «uomo strano» e poeta vanitoso, «è» colui che nei racconti «si spiega superbamente», senza drammatismo, e con molta dolcezza. Non è tanto *esa Italia limpia de capitalismo, donde la represión actúa al nivel burgués mucho más que al popular, y donde por ello surge una gente abierta y pobre y unos muchachos marginados, aburridos y fácilmente pansexuales* [...], che, secondo Villena, Penna ci fa contemplare attraverso le proprie confessioni: è piuttosto «l'Italia sconosciuta, l'Italia anonima, vista dal treno che fugge» (*cit.*, p. 44), all'alba o nella penombra del giorno. È quell'Italia, che assaporiamo negli angoli della città o fra i sentieri della campagna, vicino agli *orinatori* o sulla riva del mare: è l'Italia dei Fanciulli, del Piacere, della Vita.

Ed oltre a Pasolini (nella nota rappresentativa della traduzione assistiamo ad una quasi esclusiva *révérance* nei confronti di Pasolini-critico e amatore di Penna), è stato anche Garboli a percepire ciò che l'«eccessiva trasparenza» di Penna nasconde: «l'eroticismo sempre perdente» non è il male, ma il sintomo; «non la ferita ma la suppurazione, il fetore, l'incurabilità della ferita che rende così diverso, abbandonato sull'isola, urlante di dolore, l'eroe» (GARBOLI, *cit.*, p. 83) dell'amore. Un narcisismo artistico come quello di Penna è facilmente giustificabile, ma difficilmente comprensibile. Ed è senz'altro difficilmente traducibile.

Natalia GINZBURG

Las pequeñas virtudes, trad. di Celia Filipetto, Barcellona: Acantilado, Quaderns Crema, 2002

(*Las pequeñas virtudes*, trad. di Jesús López Pacheco, Madrid: Alianza Editorial, 1966)

Usciti su giornali e riviste tra il 1944 e il 1962, gli scritti raccolti in questo volume rappresentano un'autentica testimonianza spirituale: l'inverno in Abruzzo con il marito Leone Ginzburg confinato dai fascisti, lo straordinario ritratto privato di Cesare Pavese, riflessioni quotidiane e profonde sul senso della vita, i rapporti coniugali, il mestiere di scrivere, l'importanza vitale dei rapporti umani e del saper scegliere tra le «piccole virtù» dell'avere e le grandi virtù dell'essere. Il desiderio di essere ascoltata, compresa, è costante nella Ginzburg ed è proprio questa l'origine del suo particolarissimo stile: veloce e scarno, diretto e «frettoloso» in modo tale da non annoiare, da destare attenzione, partecipazione e ascolto. Il suo modello narrativo risponde a delle esigenze ben precise che hanno radici nel suo passato e che sono una sorta di risposta alla propria condizione femminile. Come scrisse Italo Calvino «in ogni pagina di questo libro c'è un modo di essere donna: un modo spesso dolente ma sempre pratico e quasi brusco, in mezzo ai dolori e alle gioie della vita». La ricerca di una consolazione o di un risarcimento sono però aspetti estranei alla scrittura «dolente» della Ginzburg: «questo mestiere non è mai una consolazione o uno svago. Non è una compagnia. Questo mestiere è un padrone, un padrone capace di frustarci a sangue, un padrone che grida e condanna. Noi dobbiamo inghiottire saliva e lacrime e stringere i denti e asciugare il sangue delle nostre ferite e servirlo. Servirlo quando lui lo chiede». Il mestiere di scrivere non può non essere considerato alla stregua di una dolorosa vocazione. Sembra quasi che sia la scrittura stessa a possedere la scrittrice e non

viceversa, in un percorso caratterizzato dal profondo impegno e dall'irrinunciabile professionalità.

A partire dagli anni Ottanta la produzione di Natalia Ginzburg comincia a avere una notevole fortuna in Spagna. Vogliamo qui ricordare, tra le altre, le traduzioni castigliane realizzate da scrittori noti: Carmen Martín Gaité, *Querido Miguel* (Lumen, 1989) e *Nuestros ayer* (Círculo de Lectores, 1996), e Andrés Trapiello, *Las palabras de la noche* (Pre-textos, 1994). La traduzione di *Le piccole virtù* pubblicata da Acantilado (la stessa collana ripubblicò nel 2000 la versione sopra citata di *Caro Michele*) non recupera la vecchia traduzione fatta da Jesús López Pacheco (Alianza, 1966) — prima traduzione castigliana in volume della Ginzburg — ma offre una nuova versione ad opera di Celia Filipetto. Il confronto tra le due traduzioni tuttavia rivela subito il fatto che Filipetto non ha «tradotto» ma semplicemente corretto e modernizzato il testo del suo predecessore. In ogni saggio abbiamo potuto individuare interi paragrafi esattamente coincidenti — o con varianti del tutto irrilevanti — anche nella punteggiatura:

En el cine quiere estar muy cerca de la pantalla. Si vamos con amigos y estos buscan, como la mayoría de la gente, un sitio alejado de la pantalla, él se refugia, solo, en una de las primeras filas. Yo veo bien, indiferentemente, desde cerca y desde lejos; pero si voy con amigos me quedo con ellos, por amabilidad; no obstante, sufro, porque puede que él, en su sitio a dos palmos de la pantalla, esté ofendido conmigo porque no me he sentado a su lado. (trad. di López Pacheco)

En el cine quiere estar muy cerca de la pantalla. Si vamos con amigos y éstos buscan, como la mayor parte de la gente, un lugar lejos de la pantalla, él se refugia, solo, en una de las primeras filas. Yo veo bien, indiferentemente, de lejos y de cerca; pero si voy con amigos, me quedo con ellos, por amabilidad; no obstante, sufro, porque puede que él, en su lugar a dos palmos de la pantalla, esté ofendido conmigo porque no me he sentado a su lado. (trad. di Filipetto)

Nella versione di López Pacheco i calchi e gli errori sono frequentissimi: «con gli occhiali cerchiati da *tartaruga*» è tradotto «con sus gafas de montura de *tortuga*», «*combiniamo* dei matrimoni» diventa «*combinamos* matrimonios», per «nelle più lontane *periferie*» si legge «en las más alejadas *periferias*». Celia Filipetto corregge sempre in modo efficace: «con las gafas de montura de *carey*», «*concertamos* matrimonios», «en los *barrios* más alejados». Corregge anche lì dove López Pacheco non ha rispettato l'originale: «*faciamo a pari e dispari*» diventa «echamos a *cana o cruz*», mentre Filipetto recupera la frase: «nos jugamos a *pares y nones*». La prima traduzione dell'opera ci sembra nell'insieme troppo letterale, poco accurata sia dal punto di vista sintattico sia da quello semantico e, con ogni probabilità, si tratta di un lavoro fatto velocemente e con una certa trascuratezza. Lo stile e il lessico della Ginzburg sono stati giudicati «facili», e quindi trasferibili in spagnolo senza sforzi eccessivi. Ma troppo spesso dietro la falsa semplicità si tendono i trabocchetti dei calchi e abbiamo già visto le imprecisioni che ne derivano. Tralasciamo qui la caterva di preposizioni tradotte in modo completamente sbagliato (cioè «all'italiana») ma non vogliamo rinunciare a questo passo, in cui la fonte dell'errore è una preposizione mancata:

«aveva immaginato la sua morte in una poesia antica, *di molti e molti anni prima*» diventa «había imaginado su muerte en una vieja poesía, *muchos años antes*». Ancora una volta Filipetto restituisce il senso originale: «había imaginado su muerte en una poesía antigua, *de hacía muchos, muchos años*».

In altri casi le modifiche introdotte dalla traduttrice mirano all'attualizzazione lessicale e all'aumento della qualità stilistica dei testi: «sterpi», tradotto da López Pacheco «gamonitos», diventa «ramas» nella versione di Filipetto; «i bambini cospargevano di giocattoli il pavimento» è «los niños esparcían juguetes por el pavimento» nella prima versione e «los niños sembraban el suelo de juguetes» nella seconda; «tavolo ovale» è «mesa oval» e poi «mesa ovalada»; perfino nei titoli troviamo dei cambiamenti significativi: «Elogio e compianto dell'Inghilterra», tradotto da López Pacheco «Alabanza y menosprecio de Inglaterra», diventa «Elogio y lamento de Inglaterra».

Il bel volume di Acantilado presenta una versione dei testi che si muove con equilibrio all'interno della letteralità (fin dove, ovviamente, è possibile) ma dobbiamo insistere: il lavoro di Filipetto non può essere definito traduzione. L'abbiamo già detto; si tratta di una correzione, di un adattamento della traduzione del 1966 a partire da opportuni criteri diacronici, da una vasta conoscenza linguistica e da un'ampia dimestichezza con il proprio «mestiere». In questo senso la nuova edizione di *Las pequeñas virtudes* può essere considerata un compito ben riuscito, che offre per la prima volta ai lettori spagnoli la possibilità di leggere la raccolta in una prosa degna, all'altezza dei saggi originali.

Helena Aguilà

Erri DE LUCA

Montedidio

Traducció d'Anna Casassas, Barcelona: La Magrana, 2002, 144 p.

No li ha fet cap bé a Erri de Luca el ja periclitat «fenomen Baricco». Petits vendavals de motivació comercial, tan legítima com vulguis, com el de l'autor de «Novecento» deixen un lògic regust d'enganyifa en el lector: a un primer llibre satisfactori el segueixen acceleradament nous volums, fins que, incapaç d'atendre la voracitat de l'editorial, l'autor s'estavella estrepitosament, ja sigui en la cursileria («Seda») o en la inanitat («Sense sang»). I en canvi, l'obra del napolità De Luca s'assembla a la del torinès Baricco com un ou a una castanya. Per començar, Erri de Luca és un poeta. Segurament l'únic poeta que es llegeix actualment a Itàlia, perquè té la vista, o la mandra, de presentar els seus textos en forma de prosa, fins i tot d'història. Però poeta entès en l'última esclatxa de sentit positiu que li queda al terme. En l'obra d'aquest autor, un tot que va apareixent fragmentàriament, no hi ha ficció perquè tot és experiència pròpia, però alhora no es biografia perquè ha passat pel sedàs de la consciència literària: des de «Non ora non qui» fins a «Il contrario di uno», acabat de publicar (que per cert porta un poema com a pròleg), De Luca parla sempre d'ell mateix, de la seva Nàpols abandonada als divuit anys per pujar al nord a fer d'obrer, de la lluita política dels setanta, de la passió per l'escalada i de la seva mare. Com en el cas de Kafka o de Mann, fora legítim preguntar-se fins on arriba el viscut i on comença l'imaginat, però seria igualment estèril: allò que fa transcendent el què és el com. I el com de De Luca és la síntesi, entesa no en nombre de pàgines sinó sintàcticament. «Senza risate prima, i baci sono sciapi», deia el protagonista de «Tres cavalls». «Il palazzo è vecchio, per le scale di sera passano gli spiriti. Senza il corpo hanno nostalgia solo delle mani e si but-

tano addosso alle persone per desiderio di toccare. Con tutta la rincorsa che ci mettono a me arriva uno sfioramento», diu el de «Montedidio». «Produciamo vuoto sotto i piedi. La scalata è una fabbrica di metri sopra metri, un'accumulo d'aria», dirà el de «Il contrario di uno». No en va la lectura preferida del qui s'autonanomena «l'últim comunista d'Itàlia» es la Bíblia però en hebreu, idioma del qual ha traduït al seu quatre dels llibres que la componen. Les històries de De Luca estan farcides de petites sentències com aquestes, breus fruits saborosos on es condensa el sentit moral del personatge, que no necessita digressions ni connectors perquè segurament considera el lector prou intel·ligent per seguir-li el fil d'uns pensaments que molt rarament es transformen en diàlegs. L'escassetat, doncs, de diàleg, així com la narració en temps present (dues característiques més pròpies, si vas a mirar, de la poesia que de la narrativa), també estructuraren aquest «Montedidio», que és l'obra mes «napolitana» de totes les seves i la quarta publicada en català. Confegida en forma de diari a càrrec d'un adolescent arrancat a l'escola que tanmateix mostra tirada per la lletra (i en això connecta directament amb els contes d'«In alto a sinistra»), sembla encertat llegir-la com una història d'iniciació per ressaltar com el valor de l'element màgic ajuda a convertir la quotidianitat en una experiència irrepètible. Un pare mestre de vida, un fuster mestre de feina i una veïnet a mestra d'amor catapulten el nano de barri humil cap al coneixement d'ell mateix, única via per entendre el secret d'un àngel que es materialitza en sabater per protegir-lo. Aquestes formes de transcendència tan domèstica son una de les petges més òbvies de napolitanitat de «Montedidio»,

i l'altra, per força, és l'idioma. El xoc fortament diglòssic entre italià i napolità, del qual els personatges en tenen absoluta consciència, és obligat a l'hora de retratar un dels barris més populars de la ciutat, i alhora el repte més pelut per la traducció. També en això, hi ha diferència amb el cas Baricco: malgrat que la peculiaritat de la varietat lingüística italiana és irreproducible en cap altre idioma europeu, el lector català ha estat de sort perquè la versió que li arriba explicita clarament aquest contrast de funcions entre una llengua i l'altra, sovint mitjançant els recursos que en el nostre cas proporcionen els registres socials. Anna Casassas porta molta brega al darrera, per això dota

el lector de les armes per seguir el trajecte emocional del vailet, tant allà on les exigències de la socialització li reclamen formalitat com quan la intimitat li permet manifestar-se més col·loquialment. I sobretot, l'enllamineix per a la pròxima entrega De Luca («Il contrario di uno» es troba en fase de traducció) quan diu: «La Maria, tibada i descarada per l'honor, ve cap a mi, m'agafa de bracet i pugem cap a Montedidio amb els ulls de la gent clavats a l'esquena. Què important que és ser dos, mascle i femella, en aquesta ciutat. Qui està sol no es ni un». I ja se sap que dos no és el doble d'un, ans el contrari.

Pau Vidal